

## **Gyula Maksa: L'identité médiatique, médiativité, bande dessinée**

### 1. L'objectif de la thèse, la délimitation du thème

La thèse porte sur le problème de l'identité médiatique et de la médiativité concernant surtout le cas particulier des bandes dessinées. La thèse se compose de deux grandes parties. La première partie tente de présenter la narratologie médiatique – élaborée surtout en langue française – en tant que théorie de médias, tout en accentuant quelques caractéristiques de cette théorie: sa définition du média, ses constatations sur l'identité médiatique et son modèle historique qui est la théorie de la double-naissance. A la fin de la première partie, la constatation des variations historiques des médias peut donner lieu aux développements ultérieurs de cette théorie. L'introduction narratologique et la brève évocation de l'existence du média en variations préparent la deuxième partie de la thèse qui traite le problème de l'identité médiatique et la médiativité des bandes dessinées. Dans la première partie, nous mettons l'accent sur les variations historiques tandis que dans le cas des bandes dessinées la recherche porte plutôt sur les variations culturelles (qui ne sont pas indépendantes des variations historiques) en examinant surtout (mais pas exclusivement) les phénomènes franco-belges, franco-suisses et hongrois. La trace de ces variations culturelles ne se manifestent pas seulement dans les conceptions de la bande dessinée en tant que littérature, art ou média ou dans les différentes théories historiques des bandes dessinées, mais parfois dans l'analyse des bandes dessinées en tant que média capable de modifier la communication sociale. Le dernier chapitre cherche la réponse à une question très importante: quel est le rôle de la médiativité des bandes dessinées dans le processus de la modification de la communication sociale. Nous abordons cette question, au cours du premier sous-chapitre, dans le cas du dynamisme communicationnel de la transmission de la connaissance et dans le domaine des représentations de guerre dans le deuxième sous-chapitre.

### 2. Les méthodes et les résultats

En ce qui concerne les méthodes et les théories, nous nous sommes beaucoup inspirés de la tradition des théories des médias, ce que l'on appelle „la deuxième génération” (d'après Meyrowitz 2003), c'est-à-dire la narratologie médiatique. Les théories des médias font attention au fait que les médias en tant que véhicules de messages modifient ceux-ci, ainsi qu'aux caractéristiques de chaque type de média. Bien que dans la thèse nous utilisions

comme point de départ les constatations historico-théoriques de la narratologie médiatique ainsi que ses affirmations concernant l'identité médiatique, pour pouvoir présenter la narratologie médiatique il faut également dire quelques mots sur la médiologie. Il est utile de savoir que la narratologie médiatique tient également compte de l'intention de la médiologie concernant l'analyse de l'aspect historique de la communication et la narratologie médiatique devient parfois l'adversaire théorique de la médiologie sur ce terrain. L'approche narratologique des médias combine les traditions des théories du récit avec les constatations (anciennes et nouvelles) des théories des médias. La naissance de la narratologie médiatique date du tournant des années 1980/1990. Le développement de sa terminologie dans les années 90 est précédé par le travail qui avait comme but d'appliquer les constatations, les catégories et les idées de la tradition de la narratologie modale dans le domaine du récit cinématographique. A ce moment-là, on distinguait – surtout André Gaudreault et François Jost, spécialiste de la télévision – deux mouvements de la tradition narratologique (Gaudreault 1999 [1988]: 46-47; Gaudreault & Jost 1990: 11-12). L'un des mouvements est la „narratologie du contenu” ou la narratologie thématique qui met l'accent sur la description du contenu narratif et concentre son attention sur les actions, les personnages, sur les fonctions des actions et des personnages. Bien que la narratologie médiatique considère également la narratologie thématique comme son antécédent, pour les narratologues médiatiques „la narratologie de l'expression” ou la narratologie modale devient plus importante. Dans leur ouvrage de 1990 sur le récit cinématographique, André Gaudreault et François Jost met l'accent sur le rôle pionnier de *Figures III*. (1972) de Gérard Genette qui est considéré comme l'un des œuvres fondamentales de la narratologie modale. Les articles de caractère résumant et analytiques (Marion 1996; 1997a; 1997b; 1999; 2003; Gaudreault & Marion 2000) de Philippe Marion ainsi que son recueil d'études (Marion 2001) étaient les premières tentations d'une sythèse systématique de la narratologie médiatique qui a pris forme dans les analyses du récit ou des fragments de récit. Dans son livre, Annik Dubied, spécialiste suisse des médias, donne une nouvelle présentation systématique et synthétisante de la théorie du genre transmédiatique du fait divers (Dubied 2004).

La narratologie médiatique attire notre attention sur le fait qu'un média n'est pas un autre. Les particularités, la qualité unique et la résistance du média modifient ou peuvent modifier le récit. Selon la narratologie médiatique cette qualité unique est la médiativité. La médiativité est l'ensemble des paramètres qui déterminent le potentiel expressif et communicatif d'un média. La médiativité est donc une capacité particulière de la représentation et du dynamisme communicatif de cette représentation de tel ou tel média. La

narratologie médiatique n'établit pas une hiérarchie entre l'analyse du support, de la disposition médiatique et celle du contexte socio-culturel. D'autre part, la prise en considération des dimensions de la médiativité du point de vue de l'analyse du récit médiatique a des conséquences importantes: l'analyse narratologique des médias peut également s'appuyer sur les résultats de l'analyse du récit ainsi que sur les constatations des recherches de la production/diffusion et de la réception/l'utilisation du récit médiatique.

Dans un premier temps, la narratologie médiatique réfléchissait sur la rencontre du récit et la médiativité souvent dans des analyses comparatives des phénomènes intermédiatiques car c'était ainsi qu'on espérait de connaître les particularités des médias. On s'occupait des adaptations, de la novellisation, des récits de fait divers, des projets narratifs et de la possibilité de la transformation intermédiatique des termes narratologiques. Entretemps, il est devenu évident que la narratologie médiatique faisant attention à la médiativité peut fournir des résultats non seulement dans le cas des genres strictement médiatiques mais par exemple dans l'analyse de la communication publicitaire. Avec son modèle de filiation des médias qui est la théorie de la double naissance, la narratologie médiatique a pris sa part dans les recherches historiques des médias. L'un des plus importants des articles – qui s'éloignent des analyses du récit et proposent des réflexions théoriques – est celui d'André Gaudreault et Philippe Marion intitulé *Un média naît toujours deux fois...* qui prend en considération la formation historique de l'identité et des traits de caractère des médias. Les auteurs essayent de démontrer comment un média retrouve progressivement sa propre identité, en dominant en même temps l'intermédiatique qui l'infiltré toujours. Leur modèle de double naissance implique une définition selon laquelle le média est une technologie et, d'autre part, il est un ensemble des pratiques sociales nécessaires à la production et à l'appropriation de cette technologie.

Pour modeler l'identité historique, les deux théoriciens s'appuient sur les concepts de l'identité et l'ipséité de Paul Ricoeur. André Gaudreault et Philippe Marion appliquent la théorie de l'identité ricoeurienne aux médias: ainsi on peut interpréter les médias comme des unités capables d'intégrer sans cesse des transformations et des différences sans rompre avec ce qu'ils sont en eux-mêmes. Ainsi le médium figé dans la répétition, dans la préservation du soi est le plus exposé au danger de se pétrifier, se décomposer et de mourir (Gaudreault & Marion 2000: 27). La naissance d'un média n'est pas un événement unique, délimité. Il ne naît pas d'un moment à l'autre, n'apparaît pas soudainement comme média autonome capable de posséder son mode particulier de représentation, d'expression et de communication. Puisque ce mode particulier suppose de la part de la réception que l'identité et l'autonomie du

média soient reconnues ainsi qu'il y ait une utilisation qui prend forme progressivement et qui est propre au média donné. De la part de la production, ce mode exige la prise de conscience d'un potentiel d'expression médiatique considéré désormais comme original et capable de se séparer d'autres expressions médiatiques ou génériques déjà connues et utilisées. Tous les deux aspects (réception/production) sont étroitement liés au processus de l'institutionnalisation. Il s'agit donc d'une double naissance qui se repose sur une gradation à trois temps que l'on peut identifier par trois termes: *apparition*, *émergence* et *avènement*. Ces trois phases sont séparées par les deux naissances: l'apparition du cryptomédia en tant que nouvelle technologie (la singularité du média est encore cachée). Le deuxième étape: l'émergence du protomédia (qui soutient les genres déjà existants) caractérisé souvent par la réflexion de soi dont la base est l'angoisse d'identification. Cette première naissance décrite par ces deux étapes est spontanée et se caractérise par l'intermédialité involontaire. Le crypto- et le protomédia rentrent dans la chaîne des représentations médiatiques et génériques, ils s'y intègrent d'un manière intermédiatique. Cela se produit ainsi, même si dans la phase de l'émergence on peut saisir les traces d'une ouverture vers l'autonomie, conséquence de la modification des pratiques sociales et des changements économiques et sociaux. Quand l'affirmation de l'identité rencontre la reconnaissance institutionnelle et l'augmentation considérable des ressources économiques de la production, c'est à ce moment-là que se manifeste la deuxième naissance et la troisième phase: l'avènement du média. L'intermédialité spontanée est relayée par l'intermédialité négociée, dominée, ce qui est compatible avec l'affirmation de l'identité. Le média est traversé par l'intermédialité, mais il se trouve en interaction avec son propre potentiel et ainsi l'intermédialité peut être dominée.

En analysant les différents médias il est devenu clair que la théorie de la double naissance n'est pas une solution universelle, mais plutôt un point de départ possible auquel on peut se référer, mais qu'il faut repenser, compléter en tenant compte des caractéristiques historiques des différents médias. Il paraît que dans les recherches postérieures l'idée de l'identité qui se modifie et l'incertitude de l'identité médiatique se sont renforcées et c'est ainsi que plusieurs (v. Delavaud & Lancien 2006, Gaudrault & Marion 2006) – y compris l'auteur de cette thèse – pouvait repenser la problématique évoquée par André Gaudreault et Philippe Marion. La partie introductive, théorique-méthodologique, de notre thèse présente donc des théories et des concepts conçus en langue française qui n'étaient pas disponibles auparavant en hongrois.

Dans notre thèse, la présentation du média qui existe en plusieurs variantes est suivie de la partie traitant la médiativité et l'identité médiatique de la bande dessinée. Après avoir

évoqué la diversité culturelle de bande dessinée, nous en parlons en tant que littérature (paralittérature ou littérature minoritaire), art, langue ou média. Pendant la présentation des différentes conceptions, ce chapitre évoque non seulement les parallélismes et les différences entre ces conceptions, mais il renvoie aux constructions historiques et aux définitions de la bande dessinée qui se diffèrent l'une de l'autre à cause de la diversité culturelle. Ensuite, la thèse analyse des phénomènes belges et suisses et hongrois en prenant comme point de départ la proposition théorique de la narratologie médiatique sur l'histoire médiatique. Dans la littérature secondaire traitant la bande dessinée, notre analyse sur l'histoire des affiches BD genevoises et des variantes hongroises peut apparaître comme nouveauté. Concernant les phénomènes hongrois on peut constater que les pratiques culturelles qui l'entourent subordonnent la „bande dessinée” hongroise aux autres médias. Il paraît qu'après les décennies sur la marge de la légitimité sociale on peut voir la naissance différencielle, c'est-à-dire l'avènement de la „littérature dessinée”. L'affiche BD est une variante culturelle franco-suisse, plus précisément genevoise (encore plus précisément une variante de Genève et des alentours de Genève) de la bande dessinée. Mais l'affiche BD peut considérée comme un média autonome issu de la rencontre entre la BD et l'affiche. La thèse démontre que dans le cas de la variante suisse de la BD en langue française la diffusion médiatique ne se déplace pas vers le musée et l'architecture (comme dans le cas de la variante belge) mais elle prend forme plutôt dans la rencontre avec le média de l'affiche (et récemment avec le panneau). La prise en considération de l'identité dynamique du média permet de parler de la bande dessinée comme un média se modifiant par la rencontre avec d'autres supports, dispositifs ou médias.

Malgré la diffusion transmédiatique et les différentes caractéristiques culturelles on peut reconnaître les éléments *relativement* permanents – c'est-à-dire propres à une partie considérable des variantes – de la médiativité de la bande dessinée. Par exemple, la possibilité diverse de l'encadrement des images (cadres à la forme et à la mesure différentes, cadres au niveau de la page et de la bande, jeu avec les cadres et avec l'absence des cadres), la représentation des sons, la possibilité des idéogrammes, l'apparition de la page comme l'unité de la narration de BD, l'expression de l'écoulement du temps et celle du mouvement par la figure de l'ellipse. D'après Harry Morgan on peut considérer l'image narrative comme la seule unité permanente de la médiativité de la BD (Morgan 2005). La BD est également caractérisée par l'hétérochronie (c'est-à-dire la durée de la réception n'est pas programmée préalablement). A cause de l'hétérochronie et surtout par le fait que l'ellipse soi-même implique l'écoulement du temps et la progression d'un geste dans le temps, la narration de BD exige l'activité du récepteur. En ce qui concerne la constitution de la BD, la représentation

prend forme par la trace graphique de la main du créateur, contrairement à la photo où la caméra capte quelque chose qui était là au moment de la prise (la BD met l'accent sur la relation avec l'objet au lieu de l'objet représenté.) A cause de tout cela, on peut considérer sans exagération la BD comme le média de la subjectivité indexée. L'énonciation de la BD peut se trouver en opposition avec l'impersonnalité de l'énonciation officielle, scientifique ou professionnelle ainsi qu'avec l'emploi de la photo en tant que l'effet de l'objectivité qui désire de voiler la subjectivité de l'énonciation.

Dans la première partie du dernier chapitre en prenant le cas des BD qui se trouvent dans une dynamique communicationnelle de la transmission des connaissances, nous analysons la médiativité des BD participant à la communication sociale. La base de cette analyse est l'étude sémio-pragmatique de Philippe Verhaegen (1990) qui propose un schéma de la dynamique de la communication de la transmission des connaissances. Dans les études antérieures de la narratologie médiatique on trouve des constatations concernant la médiativité de la BD, mais aucunes par rapport à la (trans)médiagenie de la transmission des connaissances. L'analyse des *Eaux blessées* (Cuadra & Miel) et de *Maus* (Art Spiegelman) démontre que la BD mettant en relief la relation avec l'objet au lieu de l'objet lui-même peut être capable de la transmission efficace des connaissances parce que cette mise en relief de la relation avec l'objet (ou cette subjectivité accentuée) peut attirer la sympathie du récepteur et rendre plus souple la hiérarchie de cette situation pédagogique qui est la transmission des connaissances. Dans tous les deux cas le genre et le choix du thème renforcent cet aspect. *Les eaux blessées* essaye de maintenir l'attention du récepteur contemporain en se présentant comme un roman policier écologiste. Par le renouvellement de la tradition de l'autobiographie *Maus* s'inscrit dans la dynamique de la transmission au sens médiologique du terme. Dans ce cas-là la mise en relief des éléments de la médiativité de la BD permet de parler de la BD en tant qu'art. Les constatations de l'analyse sur l'iconotexte du *Soir* ne renvoient pas seulement au fait que le carton se constituant d'un seul panneau et la BD sont difficiles à dissocier mais au aussi fait que dans le cas de cette représentation de la guerre les médias qui mettent l'accent sur la relation remplacent les médias capables de provoquer l'effet de l'objectivité et c'est ainsi qu'un récit médiatique polémique peut se produire.

Gyula Maksa

Debrecen, le 15 décembre 2007.

### 3. Références

- Delavaud, Gilles & Lancien, Thierry (2006) „D'un média... l'autre”, *MédiaMorphoses*, n° 16, avril 2006, 20-23.
- Dubied, Annik (2004) *Les dits et les scènes du faits divers*, Genève, Droz
- Gaudreault, André (1999b [1988]) *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin
- Gaudreault, André & Jost, François (1990) *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan
- Gaudreault, André & Marion, Philippe (2000) „Un média naît toujours deux fois”, *S&R*, avril 2000, 21-36.
- Gaudreault, André & Marion, Philippe (2006) „Cinéma et généalogie des médias”, *MédiaMorphoses*, n° 16, avril 2006, 24-30.
- Genette, Gérard (1972) *Figures III.*, Paris, Seuil
- Marion, Philippe (1996) „Proposition pour une médiatique narrative appliquée, lecture d'un reportage photographique de Paris Match”, in Baetens, Jan & Gonzalez, Ana (szerk.), *Le roman photo*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 156-179.
- Marion, Philippe (1997a) „Narratologie médiatique et médiagénie des récits”, *Recherches en Communication*, n° 7, 61-87.
- Marion, Philippe (1997b) „Les images racontent-elles? Variations conclusives sur la narrativité iconique”, *Recherches en Communication*, n° 8, 129-148.
- Marion, Philippe (1999) „Communication et récit: échos d'une relation tumultueuse”, *Recherches en Communication*, n° 11, 113-131.
- Marion, Philippe (szerk.) (2001) *Narratologie médiatique*, Louvain-la-Neuve, DUC
- Marion, Philippe (2003) „Médiagénies de la polémique. Les images «contre»: de la caricature à la cybercontestation”, *Recherches en Communication*, n° 20, 150-151.
- Meyrowitz, Joshua (2003) „Médiumentalmélet”, in Kondor Zsuzsanna & Fábri György (szerk.), *Az információs társadalom és a kommunikáció-technológia elméletei és kulcsfogalmai*, Budapest, Századvég, 205-232.
- Morgan, Harry (2003) *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'An 2

Verhaegen, Philippe (1990) „Aspects communicationnels de la transmission des connaissances: le cas de la vulgarisation scientifique”, *Recherches Sociologiques* 1990/3, 323-351.

#### **4. Les publications du candidat en rapport avec le sujet de la thèse**

##### **4. 1. Articles:**

- [1] Maksa Gyula (2007) „Háború és képregény”, *Magyar Műhely*, elfogadott írás.
- [2] Maksa Gyula (2007) „A „kölyökképregény” megváltozása az elektronikus kultúrában”, in Gabos Erika (szerk.), *A média hatása a gyermekekre és fiatalokra IV.*, Budapest, Nemzetközi Gyermekekmentő Szolgálat Magyar Egyesület, elfogadott írás.
- [3] Maksa Gyula (2007) „A paleotelevíziótól a neotelevízióig – és tovább?”, *Debreceni Disputa*, 2007/10. 35-39.
- [4] Maksa Gyula (2007) „Exem plakátjai”, *Panel*, 5. szám, 2007/október, 42-43.
- [5] Maksa Gyula (2007) „Ismeretterjesztés és képregény”, *Médiakutató*, 2007/tavaszi, 7-14.
- [6] Maksa Gyula (2007) „Titeuf”, *Panel*, 4. szám, 2007/május, 4-5.
- [7] Maksa Gyula (2006) „A „képregény” vagy „rajzolt irodalom” médiuma és a magyar kultúra”, *Alföld* 2006/12, 77-83.
- [8] Maksa Gyula (2005) „Médiatörténetek margóira”, *Debreceni Disputa*, 2005/9, 62-64.
- [9] Maksa Gyula (2005) „Szerződések és ígérek. Műfajiság és kortárs televízióelmélet francia nyelvterületen”, in *DOSZ Tavaszi Szél 2005 Konferencia-kiadvány*, 268-271.

##### **4. 2. Enseignement:**

- [10] Maksa Gyula (2006) *Médiaelméletek*, E-learning jegyzet, Debrecen, Debreceni Egyetem Tudományegyetemi Karok

##### **4. 3. Comptes rendus:**



- [11] Maksa Gyula (2006) „Történelem, kultúra, medialitás”, *Kritika*, 2006/2, 32.
- [12] Maksa Gyula (2005) „Ödipális önéletrajziság. (Art Spiegelman: A teljes Maus)”, *Debreceni Disputa*, 2005/3, 50-53.
- [13] Maksa Gyula (2004) „Császi Lajos könyveiről. (A média rítusai, Tévéeország és morális pánik)”, *Kritika*, 2004/7-8, 49-50.

#### **4. 4. Articles de journal :**

- [14] Maksa Gyula (2005) „Képmutogatás”, *Debrecen hetilap*, 2005. november 16., 3.
- [15] Maksa Gyula (2005) „Képkockás lapok”, *Debrecen hetilap*, 2005. június 22., 7.
- [16] Maksa Gyula (2001) „Tintin küzdelme a 'manga'-lányokkal”, *Hajdú-Bihari Napló*, 2001. március 23., 10.